

دلالات الترميز الجسدي لأداء الممثل في عروض الماييم

وليد مانع دغر

قسم الفنون المسرحية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

B.m-73@yahoo.com

تاريخ نشر البحث: 2021 / 1 / 28

تاريخ قبول النشر: 2020/ 11 / 1

تاريخ استلام البحث: 2020/9 / 24

المستخلص:

دلالات الترميز الجسدي للممثل في عروض الماييم تحمل لغة بصرية عالية معتمدة على أداء الممثل لتشكيل الصورة البصرية التي ينشدها العرض. يهدف البحث الى التعرف على دلالات الترميز الجسدي لأداء الممثل في عروض الماييم من استخدام الشفرة والرمز تناول البحث مفاهيم الرمز والترميز ورمزية الجسد ودلالاته في عروض الماييم. وضم مجتمع البحث اثنا عشر عرضاً، وتضمنت عينة البحث ثلاثة عروض وتم اختيارها بطريقة قصدية وشملت عروض الماييم التي قدمت في العراق بين 2010 و 2015. وقد وجد البحث ان الجسد يعد أحد أهم آليات الترميز الجسدي لإنتاج الرموز الأدائية.

الكلمات الدالة: الترميز، الرمز، الأداء

Implications of Body Coding in the Actor's Performance in the Mime Shows

Waleed Mana'a Dagher

Section Theatrical Arts/ College of Fine Arts/ University of Babylon/ Iraq

Abstract

The indications of the physical coding of the actor in the mime shows carry a high visual language that depends on the performance of the actor to form the visual image that the show seeks. The research aims to identify the significance of the physical coding of the actor's performance in the mime shows from the use of the code and the symbol. The research community included twelve presentations, and the research sample included three presentations that were intentionally chosen and included the mime presentations that were presented in Iraq between 2010 and 2015. The research found that the body is one of the most important physical coding mechanisms for producing performance symbols.

Key words: coding, symbol, performance

الفصل الأول

مشكلة البحث

يرتبط الفعل الإنساني بالعلامة والرمز والدلالة ويتجسد ذلك الارتباط عبر معطيات الإنسان الفكرية والحسية، فهناك رموز تحيط بالإنسان لها دلالاتها واشتغالاتها، فاللغة، والعلم، والفن، والأساطير كلها تشكل مجموعة من الرموز التي يتعامل معها الإنسان وفق ذلك المدرك الحسي، ومع تطور الإنسان تحولت الرموز والإشارات إلى رموز شمولية عامة لها دلالاتها التي تشكل ماهي وجودها في عدة جوانب.

فالجانب الفني أحد الجوانب التي اتخذها الإنسان في تجسيد الرمز باعتماده الخيال والفكر لتشكيل الصورة الإبداعية التي ينشدها والمسرح بصفته أحد الفنون التي اشتغلت على منظومة الرمز، فقد اتخذ المسرح من الجسد أساساً في تكون لغة مغايرة معتمدة الإيماءة والحركة، وهذه الحركات لها رموزها لكنها تخضع لقواعد الأداء، وهنا يشكل الجسد دوراً فاعلاً عبر تحولاته في إرسال العلامة التي تحمل الصفة الرمزية والدلالية.

أخذ العرض المسرحي الإيمائي يعتمد التعبير الحركي للجسد وهذه الحركات لها رموزها التي تعتمد عليها اعتماداً كلياً وفق مجموعة من القواعد الخاضعة إلى عملية التواصل وفق تفسير تلك الحركات والرموز من المتلقي، وهنا يشكل الجسد دور المرسل إلى تلك الرموز والإشارات أما المتلقي فهو من يتبنى عملية فك تلك الرموز التي تشكل بتراماتها واستمرارها رموزاً متعددة من أجل تكاملية العرض المسرحي.

إن اشتغال الأداء الجسدي للممثل وفق عملية الترميز ودلالته جعلته الباث والمرسل لتلك الأفعال وهي تحمل معاني كثيرة تعادل أكثر ما يكتب من كلمات ومن هنا حدد الباحث مشكلة بحثه التي تكمن في التساؤل الآتي:

ما هي دلالات الترميز الجسدي في عروض الماييم؟

أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث والحاجة إليه بالآتي:

- 1- وضع قراءة لاشتغال الجسد بدلالاته الرمزية عبر الكشف عن تلك الدلالات والرموز في عروض الماييم.
- 2- دراسة الترميز الجسدي في عروض الماييم عبر تحولات الجسد التي استخدمت الشفرة والرمز في تعبيرها الجسدي.

- 3- يعد البحث الحالي إضافة معرفية في مسيرة الدراسات ذات الطبيعة الدلالية والرمزية في فن الماييم. وقد وجد الباحث أن هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة تتمثل في كون هذا الموضوع لم تتم دراسته سابقاً لذلك فهو يفيد طلبة كليات الفنون ومعاهد الفنون الجميلة ومتذوقي الفن ونقاد ودارسة أهمية الترميز الجسدي ودلالته في عروض الماييم وما تحققه من كشف ودلالات لرموز التعبير الجسدي عبر تفكيك عروض الماييم للتعرف على مناطق اشتغالاتها الرمزية.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى التعرف على (دلالات الترميز الجسدي للممثل ودلالته في عروض الماييم)

حدود البحث:

حد الزمان: العروض المقدمة من 2010 -- 2015.

حد المكان: العروض المسرحية المقدمة المسرح الوطني العراقي.

حد الموضوع: دراسة دلالات الترميز الجسدي للممثل ودلالته في عروض المايم.

تحديد المصطلحات :

الدلالة لغوياً:

وتعني "دلل (الدليل) ما يستدل به والدليل الدال أيضا وقد (دله) على الطريق (يدل) بالضم⁽¹⁾، وجمع دلالة: " (دلائل) 1- مص، دل، يدل، 2- الإرشاد، 3- البرهان⁽²⁾.

الدلالة اصطلاحاً:

تعرف الدلالة بأنها: "مجموعة المعاني الإضافية التي تأتي زيادة على الدلالة الذاتية لإشارة معينة"⁽³⁾ ووردت عند (الجرجاني) بأنها "كون الشيء بحالة يلزم من العلم بعلم بشيء آخر. والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول⁽⁴⁾، ومن معاني الدلالة أيضا أنها "شيء أو معنى يفيد لفظاً أو رمزاً ومنه دلالة الكلمة أو الجملة"⁽⁵⁾.

إجرائياً:

يعرف الباحث الدلالات على أنها مجموعة من الرموز التي تظهر عليها أنساق حركية التي يتم الكشف عنها عبر الشكل المعبر عن المضمون.

الرمز: يعرفه جميل صليبا بأنه التفكير الرمزي المبني على الصور الإيمائية خلافاً للتفكير المبني على التفكير المنطقي المبني على المعاني المجردة.⁽⁶⁾

الرمز: هو دلالة المعاني المجردة على الأمور الحسية.⁽⁷⁾ الترميز: تعني القول خلافاً أو قول الشيء الآخر والرمز من المجاز الذي يقوم على توسيع الاستعارة حتى تخرج من حدود الجملة فتصبح حكاية تطول أو تقصر ومن هنا يكون الترميز الإكثار من استعمال الرمز والتوسع فيه من باب التفعيل فتكثير التكسير من الكسر ومثله التفتيل وهكذا.⁽⁸⁾ الترميز: هو محاولة الإيهام والتخفي واللجوء إلى تشفير الشيء عبر سلسلة من الأفكار العقلية التي ترتبط مباشرة بقضية الوعي.⁽⁹⁾

الجسد: هو فضاء التظاهر الحسي للروح الذي يسمح لنا أن نعاين أن الإنسان كائن واحد يظهر لنا كينونته في الحياة.⁽¹⁰⁾

هو جزء لا يتجزأ من نطاق العالم هو لا يعني أنه يرى المرئيات كما لو أنها مواضع بل تدخل في نطاقه وفي داخله فهو يستخدم وجوده بواسطة المساهمة في وجودها وان كلا الوجودين نموذج مثالي أحدهما للعالم.⁽¹¹⁾

المايم: هو فن التمثيل الصامت تستخدم هذه التسمية للدلالة على شكل أداء يستند إلى التعبير بالحركة والإيماء ووضعية الجسد وتعابير الوجه بعيداً عن الكلام.⁽¹²⁾

التعريف الإجرائي:

الترميز الجسدي: هو تقنية أدائية جسدية جمالية ومعرفية تعمل على بث الفعل البصري - الحركي تجاه المتلقي والحامل لتعبيراته الرمزية الباثية لمجموعة من الدلالات ذات الإحالات الفنية والجمالية.

الفصل الثاني/المبحث الأول: مفهوم الرمز والترميز

يمكن عد مفهوم الرمز بوصفه فعل وجود وفعل حضور إنساني واجتماعي وصف المجتمعات الإنسانية تمتلك رموزها الخاصة بها التي تشكل ثقافتها، فثمة رموز تعمل فكريا وأخرى ماديا، ففي الماديات أن الإرث الحضاري الكامن في آثار الشعوب وبعدها الحضاري وهو الرامز إلى عمقها التاريخي، ثم الفكر الذي يعمل على رمزية التراث ودراسته المؤثرة في العقلية اليومية العقائدية والمتلوجية وبذلك إن تشكلات الرمز وما يقابله مثار تساؤلات بوصفه غامضا وبحاجة إلى فك هذا الغموض الذي يخضع لعملية تأويلية تستطيع تحويله إلى مفهوم يمكن إدراكه وفهمه.

فقد اشتغل الرمز بسبب رفضه للواقعية وحضورها المهيمن على الأفق الفني، فجاءت المدرسة الرمزية لترفض الواقع وتبتعد عن ظاهره المرئي الجاهز، فالترميز جاء تجسيدا عن الواقع العميق للذات الإنسانية ليشكل عمقا مغايرا عبر الإحساس، فمسايرة الرمز تمتد مع فعل التأويل الذي يعمل بتحويل الرموز إلى مفاهيم لدى المتلقي، ومن هنا تنطلق العروض المسرحية الأدائية في إثارة وعي المتلقي عبر تساؤلات عديدة وتضعه في منطقة فك شفرات الأداء الجسدي في للعرض المسرحي.

وعالم الإنسان هو شبكة من الرموز، فاللغة والفن والأساطير كلها رموز تعبر عن حقيقة، حتى الموجودات الفيزيائية تتحول إلى رموز في فكر الإنسان بفضل القدرة التي يميز بها، وليس التعبير الفني إلا وسيلة من وسائل الرمز عند الإنسان، ولعل الرموز الفنية من أبلغ الرموز دلالة على الإنسان.⁽¹³⁾

إن من مبادئ المدرسة الرمزية رفضها لمحاكاة الطبيعة واعتقادها أن جمال العالم المحسوس انعكاس للجمال العلوي النوراني، فالعالم المحسوس ما هو إلا غابة من الرموز في وصف (بودلير) وكل شيء فيه له معنى رمزي يربطه بعالم الروح، ورفضها للعقل والإيمان بأن ملكة الخيال الملكة الوحيدة التي يدرك بها الإنسان الحقيقة، ورغم أن المدرسة الرمزية ظهرت في بدايات القرن التاسع عشر، إلا أن لفظة الرمزيين لم تظهر حيز الوجود الا في عام 1885، لقد وصف (بودلير) الخيال بأنه الملكة التي علمت الإنسان منذ بدء الخليقة على القيمة الرمزية لكل لون ولكل رائحة ولكل صوت وشكل وهي الملكة التي خلقت التشبيه والاستعارة.⁽¹⁴⁾

ويعدّ الترميز مصدرا للتعبير عن الأفكار والعواطف والرؤى بوصفه الأقدر على التعبير عما هو خلف الواقع وخلف الحقيقة، فالترميز يومئ بالحالة بعيدا عن التصريح المباشر بها وقد أصر الرمزيون على الابتعاد عن الدقة والوضوح واعتمدوا على المعطيات الحسية أداة للتعبير، فهناك أشياء داخل الحس أو الشيء المحسوس الذي يحمل دلالات ومعاني، لذا فقد جاء المذهب الرمزي انتفاضا على الواقع أو أنه ثورة ضد الواقعية التي عملت على تصوير الواقع كما هو ليشكل الترميز انعطافه مهمة في تغيير المفاهيم الجمالية والفكرية.⁽¹⁵⁾

ينظر (كاسيرر) إلى الإنسان على أنه حيوان ناطق، وهو أولاً وبالذات (حيوان رامز) أو حيوان صانع للرموز، وهذه الرموز ليست مجردة من الدلالات والعلامات التي تشير إلى بعض المعاني والأفكار أو التصورات، بل هي شبكة معقدة من الأشكال والصور التي تعبر عن مشاعر الإنسان وأهوائه ومعتقداته، وتبعاً لذلك يرى (كاسيرر) أن فطرة الإنسان أوسع من داخل العقل الخالص وأن مكانه الفن في مضمار الحضارة البشرية إنما تعود إلى كونه لغة من اللغات الرمزية العديدة التي حاول الإنسان صنعها عبر فهمه للعالم.⁽¹⁶⁾

لقد قرب (كاسيرر) الفن من سائر الأشكال الرمزية الأخرى، فيقرر أنه ليس مجرد نسيج لحقيقة جاهزة ومعدة بل هو واحد من السبل العديدة المؤدية إلى تكوين نظرة موضوعية إلى الأشياء والحياة البشرية ولكنها لا تكشف الطبيعة عبر الفن على نحو ما يراه العالم أو على شخصاً تتصورها لغة العلم فإن الجهد العلمي يقتضي أن نضيف الإدراكات الحسية وإدراجها ببعض المعاني العامة، لإعطائها معنى موضوعياً يشير إلى رمزيتها الذاتية.⁽¹⁷⁾

يقرر (كاسيرر) أنه لا موضع لاستبقاء تلك التفرقة التقليدية بين الفنون التمثيلية والفنون التعبيرية بحجة أن الأولى فيها موضوعية في حين أن الثانية ذاتية وحجة (كاسيرر). إن أعمال بعض كبار الشعراء مثل (كوتة) ليست مجرد قطع مبثورة وغير متكاملة من حياة الشاعر، بل هي أشكال رمزية تكشف عن وحدة عميقة واستمرار حي، في حين أن النحاتين يكشفون عن الأشكال الخارجية للحياة تجد أن رجال الدراما يكشفون عن الأشكال الباطنية للحياة، وتبعاً لذلك فإن الفن هنا تأويل جديد للواقع، لكن هذا التأويل يقوم على الحدس لا على التصورات التي غالباً ما تأخذ شكل الرمز في قضية التأويل المتعدد كونها هنا تمتلك دلالات متعددة، والجمال عند (كاسيرر) في الطبيعة يختلف عن ما هو في النفس إذ يؤكد أن الجمال ليس مجرد خاصية مباشرة لباطن الأشياء بل يتضمن بالضرورة إحالة إلى الذهن البشري إذ لا بد من وجود عقل يدرك رمزية باطن تلك الأشياء.⁽¹⁸⁾

إن جمال الفن الرمزي يكمن بأنه ليس فناً وصفيًا وإنما إحياء يدور في فكرة مثالية يعبر عنها بمشبهات واقعية بوصف إن هذه المشبهات حلقة وصل بين المطلق بوصفه مثلاً فلسفياً، وبين العالم المحسوس، والفنان هنا عليه أن يتجاوز الطبيعة المادية ليعبر عن الأثر العميق في النفس أي من المناطق الغائرة اللاشعورية عبر تهميش العالم الخارجي وتضعيد المنحى الذاتي بالإحياء عبر الرموز الذي يلتقطها حدسياً، لذلك جاءت الأعمال عند الرمزيين ذاتية في أغلبها ولا تنقيد بالعالم الخارجي، فهناك ارتباط بين الطبيعة وبين الذات، فالرمزيون يأخذون من الطبيعة أشكالها وعناصرها وما تنثريه في النفس من انفعالاتهم بشكل يلائم الحالات المحتدمة في ذواتهم، فيخضعون الطبيعة في صميم صراهم الانفعالي، ليخرج الإنجاز متلاحماً مع ما يعتمر في ذواتهم بطريقة رمزية تحمل معاني ودلالات مشفرة.⁽¹⁹⁾

(إن العودة إلى (كاسيرر) في كتابه (فلسفة الأشكال) وهو يميز بين الرمز والعلامة في بعض النصوص ويجعل من الرمز مرادفاً للعلامة في نصوص أخرى ويدمجها في نصوص ثالثة ويفرق بين نوعين من العلامة فمنها ما يشير ومنها ما يدل العلامة التي تدل سماها (العلامات الرمزية) أما الرمز فلا يقسمه إلى أنواع

وإنما إلى معنيين: الأول: معنى فكري، والثاني: نتاج الفكر المثبت في علامة. وهذا ما يميز بين الرمزيات العملية-والرمزيات المنتوجه.⁽²⁰⁾

استعمل (كاسيرر) الرمز بمعنيين: إيجابي وسلبي، الرمز بوصفه منتوجا والرمز بوصفه عملية، فالرمز المنتوج مجرد أثر فيزيائي يبعث نحو فكرة معينة أو نحو موضوع معين وتكون وظيفته الإحالة عن الأشياء أما الرمز العملية فهو إعطاء شكل للتعبير عن طريق بواسطة الفكر وهو ما يسمى (بالترميز) والوظيفة الأساسية للرمز العملية هي البناء أي بناء المعطيات الحسية فالرمز المنتوج والرمز - في عملية ترابط وتكامل ذلك، لأنه في الرمز المنتوج ترى أن كيف للفكر أن يبني وينظم العالم الذي يدركه، ولذلك أن دراسة الرموز المنتوجات لا تكون لذاتها، وإنما هي وسائل ووسائط وأدوات لعملية الترميز.⁽²¹⁾

يرى الباحث أن عملية الترميز هي عملية فكرية حسب (كاسيرر) كونها تمر بمراحل متعددة فهناك رموز تحمل جهوزية في علاماتها يدركها العقل البشري بطريقة استذكار ايقوناتها أي دوالها ومدلولاتها، إذ كل دال له مدلوله الذي يعطيه صفة المعنى الذي يشكل الرمز، وهناك عملية تراكمية الرموز التي تؤدي إلى عملية إنتاج الترميز وفق معايير فكرية خاضعة لا دراك العقل البشري الذي يقوم بتوظيفها عبر تلك المدركات الحسية في عملية الإدراك، وهذا الإدراك لا يأتي في عملية الأداء، إلا إذا كان هناك ارتباط بين الروح والجسد لدى الممثل، فالممثل بوصفه علامة رمزية هو الآخر لها دلالاتها المتعددة التي تعمل وفق منظومة فكرية معينة.

إن رمزية الفن عند (كاسيرر) ليست رمزية متعالية، بل هي رمزية باطنية... وليس في الأشكال الفنية أي سر محجب فإن هذه الأشكال مرئية، مسموعة، ملموسة، فإن مظهر نشاطها هو الخيال الفني، فإنه حريص كل الحرص على وضع المخيلة لهذه الأشياء في مكانها الصحيح وهو يذكر بأن دعاة النزعة الكلاسيكية وغيرهم ممن ينادون بتحديد دور النشاط الخيالي في العمل الفني مؤكدين في ذلك بأن لا بد لخيال الفنان أن يظل محكوما بالعقل مقيدا بقوانين المعقول والممكن، مما جعل (كاسيرر) يغير هذا الانغلاق ويطلق العنان للمخيلة التي هي أساس في عملية الإدراك الحسي لتشكيل الرمز.⁽²²⁾

بينما تؤكد (سوزان لانجر) أن ثمة أشياء في صميم العالم المادي المكاني والزمني المدرك في الخبرة العادية لا تقبل بطبيعتها (التعبير اللغوي) القائم على التفكير اللفظي وليست هذه الأشياء بالضرورة أمورا غيبية أو مسائل صوفية أو حقائق غامضة لا سبيل إلى تصورها بل هي مجرد أمور تتطلب أو تستلزم في تصورها نظاما رمزيا غير نظام اللغة، إذ تؤكد أن لا تكون اللغة هي الأداة الرمزية الوحيدة، أن (لانجر) تجد في الميتافيزيقيا والفن رموزا تعبر عن معاني عقلية إلى أبعد حد وتؤكد أن مجال (علم المعاني) أوسع بكثير من مجال (علم اللغة).⁽²³⁾

إن التعبير الفني لدى (لانجر) هو ليس مجرد استجابة تلقائية لموقف حاضر أو لمؤثر واقعي بل هو (شكل رمزي) يوسع من دائرة المعرفة ويمتد بها إلى ما وراء مجال الخبرة الواقعية، وهي تفرق بين (العلامة) sign و (الرمز) symbol فنقول: "أن (العلامة) شيء نعمل بمقتضاه أو وسيلة لخدمة الفعل، في حين أن

(الرمز) أداة ذهنية أو مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشري.. وحينما ينجح المرء في توصيل فكرته إلى الآخر عن طريق بعض الرموز فأنا نقول عنه قد أحسن التعبير عن تلك الفكرة".⁽²⁴⁾

وتؤكد (لانجر) أن الفن واحد من النشاطات الرمزية، وأنه رمز من إبداع الإنسان وأن العمل الفني بوصفه صورة رمزية للإبداع البشري، فالفن هو الذي يقوم على (إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون هذه الأشكال معبرة عن الوجدان البشري) وأن ما يدركه الإنسان في الفن بصورة معبرة إنما يدرك الشكل ويلعب مفهومي الشكل والصورة أهمية كبيرة في تعريف الفن والعمل الفني لدى (لانجر) هو رمز مجازي وصورة معبرة لشيء ما، وأن عالم الترميز الذي يقوم به الإنسان لا يقتصر على الفن واللغة والكلام بل يمتد إلى الحلم والأسطورة والخرافة والطقوس الدينية والميتافيزيقيا.⁽²⁵⁾

تفرق (لانجر) بين نوعين من الرموز، رموز استدلالية وتستعمل هذه الرموز في العلوم، ورموز تمثيلية تستعمل في الفن، والأولى اتفاقية أي متفق عليها والثانية لا تملك دلالات ثابتة أو قواعد ولا يمكن استبدالها برموز أخرى، كما هو الشأن في الرموز بالنسبة للرموز الاتفاقية، لأن الرموز متصلة بالذات، كون الصلة بين الشكل والمضمون في الفن صلة طبيعية وليست اتفاقية، وهناك تفرعات وتشعبات وتصنيفات عدة للرموز مثل تصنيفها إلى خاصة وعامة، إذ يهتم الفن بالرمز الخاص أما الأنثروبولوجيا تهتم بالرموز، العامة لأن هدف الرموز الخاصة هو التعبير عن الانفعالات الفردية والمواقف الشخصية، بينما تهدف الرموز العامة إلى التواصل بين أفراد المجتمع.⁽²⁶⁾

وتؤكد (لانجر) أن (الموسيقى) و(اللغة) يمكن القول أنهم متشابهين على وصف أن كل منهما ينطوي على عالم من المعاني والدلالات، ورغم أن الأنغام الموسيقية على العكس من الدلالات، اللغوية إلا أن تركيب الأصوات الموسيقية من الخصائص ما يتيح باستخدامها رمزياً للتعبير عن الخبرة الوجدانية، وقد يكون من الصعوبة بمكان إقناع الكثيرين بإمكان وصولهم إلى معرفة شيء لا يستطيعون تسميته، ولكن من الممكن أن تزول هذه الصعوبة لو تم البيان لهم كيف أن (الرمزية الموسيقية) مختلفة اختلافا جوهريا عن (الرمزية اللغوية).⁽²⁷⁾

المبحث الثاني: رمزية جسد الممثل ودلالته

يعد الجسد المادة المهمة في عروض (الماييم) بوصفه أساس العرض وهو الباعث والباث لكل العلامات والرموز التي ينتجها بالإيماء والحركة التي تشكل أساسا مهما في تصوير الإحياءات بتخيلات الممثل التي تشكل خطاب العرض، والجسد في عروض (الماييم) علامة رمزية تنطلق منها كل صور العرض المسرحي.

يشمل أداء (الماييم) على مجالين رئيسيين يجب التركيز عليهما هما: (الأفكار، والتقنيات)، ومؤدي الماييم يعتمد على القدرة على أن يجمع معا الأفكار والتقنيات للعرض والتقنيات تقسم إلى جزئيين: (التقنيات الجسدية، وتقنيات العرض)، تشير التقنيات الجسدية إلى كل إيهامات الحركة التي تشكل الجانب البصري لفن (الماييم) وهي أكثر المجالات تفردا في العرض.⁽²⁸⁾

ان مؤدي (المائم) يملأ كل العلامات الرمزية باستخدام مجموعتين من المهارات الجسدية والمهارات التقنية إذ يسمح لكل ما تشعر به الشخصية من الداخل للتعبير وعادة ما تكون الحركة الجسدية رمزية في محتواها، وتطرح الطبيعة الرمزية في (المائم) بعض الأسئلة الخاصة بالأسلوب: كيف يجلب المؤدى الإنسانية للشخصية دون أن يجعل الشخصية محددة؟ كيف يجعل المؤدى كل إنسان قابلاً للأعجاب بما يقوم به من أداء يعتمد الترميز؟ تلك هي نفسها مواضع قلق الممثل حين يدعى للتمثيل في مسرحية تعبيرية أو سريالية، ليس هناك إجابات جاهزة. لكن غالباً ما يحاول ممثل المائم بصدق أن يضيف على المشاعر والانفعالات المطلوبة للدور دوافعاً لانفعالها.⁽²⁹⁾ تتسم دلالة الإيماءة الرمزية في عروض المائم بالعممة وعدم الوضوح وتسمح بانفتاح تأويلي حدسي عالٍ، بوصفها تحمل لغة تجريدية، ففي المائم يصور الممثل مصنعاً أو شجرة أو ماء أو رياحاً أو ناراً يولد رمزا للحياة، ومن هذه التصورات التي تحمل الصفة الرمزية في عروض المائم التي تتخذ من الجسد الأساس في توصيل تلك الرموز والدلالات المتشابهة التي تتراكم طيلة العرض لكي تشكل معاني تحمل الطابع المعرفي والجمالي في سياق العرض.⁽³⁰⁾

ويوضح (أحمد محمد عبد الأمير) أن هناك فرقاً بين (المائم والبانتومايم) إذ إن ممثل البانتومايم ممثل إيمائي أبيض الوجه وله قناع، تفادي الأصوات بشكل تام في عروضه تمثيل صامت بشكل تام ويطلق عليه العرض الآخر لا ينطق فيه الممثل لفظاً واحداً، أما المائم فهو ممثل إيمائي بلا مكياج أو قناع ويعمل نحو مستوى تجريدي عالٍ في منطقتين، هما: المائم الجسدي والمائم الموضوعي، في المائم الموضوعي تستخدم الألفاظ وعدم السماح باستخدام ديكورية يصاحب مؤدى المائم الموضوعي ممثلاً آخر يتحدث بالنيابة عنه، استخدام الراوي في المائم الموضوعي والأصوات وتعدد الأصوات مثل المائم الصوتي ودلالة الإيماءة تتسم بالعممة وعدم الوضوح.⁽³¹⁾

وتعتمد عروض (المائم) على عملية الترميز التي يقوم بها المرسل (الممثل) تتلوهها عملية فك الروايز التي يقوم بها المستقبل (المتلقي)، وعلى ضوء نظرية التواصل لا تتكون الرسالة من رامزة واحدة وإنما من روايز متعددة ومختلفة يقوم ببحثها جسد الممثل وقد تتعدد هذه الروايز في العرض المسرحي فقد تكون (روايز لونية، روايز ضوئية، روايز حركية) سيما أن عروض المائم بالمفهوم السيميولوجي مجموعة من العلامات، وقد تكون الروايز غير محدده الدلالة المسبقة، أي ليس هناك وضوح في دلالاتها بوصفها تخضع لعملية الإدراك لدى الممثل فقد تكتسب أحياناً معناها من العلاقة التي تنشأ بينها وبين الروايز الأخرى التي تشكل النظم الدلالية عبر مزجها مع الأداء الجسدي للممثل في هكذا عروض.⁽³²⁾

إن عملية الترميز للإيماءات لا تكتمل إلا بارتباطها مع الواقع ولا تعطي إشارة أو علامة يقوم بها الممثل، ولهذا فهي معرضة لعدم إتمام عملية الترميز إذ يمكن لكل شيء أن يتوقف عن التحول إلى رمز وخضوعه لعدم الترميز ويحدث ذلك عندما يشعر الجمهور بأنه يشهد حدثاً واقعاً أو حادثة في سياق العرض المسرحي الصامت أو خطأ في التوقيت أو انقطاع في الأداء الجسدي أو الإدراك الحسي للجمهور وأن هذه الجدلية بين الترميز وعدم الترميز هي حصيلة كل خصوصية مسرحية فمثلاً أخذ أشياء واقعية وأناس

وإكسسورات ومكان وزمان وجعلها تعبر عن معنى آخر، غير الذي تعبر عن بناء قصة تعتمد الخيال فليس من المفاجئ في نهاية المطاف أن يكون التباس ما بين الشيء والرمز وما بين الواقع والمشهد الرمزي الذي يقع فيه أداء الفعل الخيالي.⁽³³⁾

يرى الباحث أن رمزية الجسد ودلالته في عروض (الماييم) تعتمد بالدرجة الأولى على تقنية أداء الممثل وقدرته الجسدية على التعبير في انشاء لغة تحمل علامات ودلالات لها مفاهيمها التي تقودها فكرة العرض، ولكي يكتسب الأداء الصفة الرمزية في العرض لابد أن يحمل جسد الممثل الباعث للرمز مرونة ومهارة عالية في الأداء وله القدرة على التعامل مع مكونات العرض الأخرى التي تساهم في تكوين الصور الحاملة للعلامات والمعاني في بناء العرض المسرحي.

إن حركة الجسد هي العنصر الأساس في السلوك الإنساني فعند القفز بدافع الفرح أو الارتجاف جراء الحزن كل هذه الحركات تتبع من حالة عاطفية، وعلى الرغم من أنها حركات جسدية قد تبدو غير منطقية لكنها تحمل إحياءات رمزية وهي تعبر عن الحالة التي يؤديها الإنسان، وإذا ما تجاوز حركة الجسد الطبيعية وتناول موضوع الجسد الصانع للرموز الأدائية في أشكال مرئية فإن الجسد في هذه الحالة يذهب عميقا جدا عن تناول الكلمات انه يكتشف أشياء جديدة للممكن وحتى غير الممكن من الحركات التي تحمل الرموز استجابة إلى أي مطلب يملبه الخيال الخلاق على الجسد.⁽³⁴⁾

إن جسد الممثل في عروض (الماييم) هو المرسل والباث والمفصح عن تلك العروض، ومن ثم أنه يحمل لغته الخاصة وهذه اللغة تساهم في كشف الانفعالات البشرية تجاه الواقع كشفا رمزيا يتراوح بين الإفصاح والتلميح وبين المقصود والعفوي وبين الوعي واللاوعي، إن هذه اللغة اكتسبها الجسد بمنأى عن الكلمة المنطوقة، فكل حركة أو إيماءة يقوم بها الممثل تثبت رسالة تحمل دلالة رمزية بوصف (الماييم) فنا بصريا والجسد هنا يحمل وظائف متعددة لأنه يساهم في نقل تلك الرسائل بأشكال متعددة.⁽³⁵⁾

يتميز جسد الممثل بقدرته على تقديم كل معقد من المعاني والرموز، بوصفه الرمز المادي الرئيس، إذ يقدم دلالاته بمظهره الخارجي وأفعاله وسلوكياته وبمقدوره أن يعبر عن المكان والزمان وعن المحتوى القصصي بأدائه الصامت وحركته، والأهم من ذلك تفاعله مع عناصر العرض في تشكيل الصور والعلامات وهذا ما يحدث في فنون ما بعد الحداثة التي اتخذت من الجسد أساسا في بناء الصورة المسرحية، وإن التركيز على جسد الممثل هو تقديمه معطى متعدد الأبعاد لا يخلو من تراكمات ثقافية يمتاز بها من يؤدي (الماييم).⁽³⁶⁾

تتحقق عروض (الماييم) بالجسد الذي يمثل فيها المادة جمالية... وأكثر المناطق تشويقا هنا هو العلاقة بين جسد الممثل الحقيقي الذي يحيا به في العالم وبين الشخصية الدرامية المتخيلة التي يقدمها على المسرح، وهنا تكون المسافة بين الإنسان وذاته مجسدة بوضوح شديد، لهذا يكون الأداء الجسدي عبارة عن رموز تبحث في عمق الذات الإنسانية للشخصية، بوصف الإنسان يملك جسدا يستخدمه ويتلاعب به، وفي نفس الوقت يعد الجسد ذاتا معبرة عن ادائه.⁽³⁷⁾

يعتقد (جروتوفسكي) أنه في الحالات الشعورية للإنسان أنه لا يسلك سلوكاً طبيعياً ولكنه يتبع أسلوباً تعبيرياً لا إرادياً، كأنه يشرع إلى الرقص، أو الغناء، أو يستخدم الإشارات والرموز ذات الإيقاع المحدد، التي تتجاوز حدود الكلمات والأبجديات اللغوية المتعارف عليها ويكمن هذا الاعتقاد فيما يسميه (جروتوفسكي) بمبدأ التناقض الظاهري مؤكداً أن إحدى الطرق التي تضيء البناء الخفي للعلامة هي طريقة المعارضة بين الحركة والصوت، والكلمة والفكرة، والإرادة والفعل. (38)

ينشد (جروتوفسكي) (*) إلى الممثل المقدس الذي يستطيع أن يعبر تعبيراً دقيقاً عن أعماق المشاعر والرغبات والأفكار الكامنة في اللاشعور الجمعي، وذلك عن طريق توظيفه لأدواته الجسدية على نحو إيمائي، ولذا فإنه في تدريبات المعمل المسرحي يبدأ بتحرير الممثل من ذلك الفارق الزمني بين نوازعه الداخلية، وردود أعماله الخارجية، التي يتلقاها المشاهد على هيئة مجموعة من الدلالات والرموز المرئية، وبناء على ذلك فإن فن التمثيل عند (جروتوفسكي) هو سعي إلى التحرر عن طريق الجسد، أو بمعنى آخر الوصول إلى الحرية التي تتمثل في تفجير الطاقة التعبيرية الكامنة في الجسد الإنساني الذي يبنى - بصورة فطرية - مجموعة من الدلالات والمعاني والرموز عبر الإشارات والإيماءات. (39)

يوكد (جروتوفسكي) أنه لا يوجد تناقض بين تكتيك التدريب الداخلي أو الروحي وبين الحرفة (أي تجسيد الدور بالإشارات الخارجية) فالإيمان أن التدريب الروحي مالم يكن مصحوباً بحرفية الممثل وقدرته على بناء الدور منهجياً لا يصبح تنفيسياً عما بداخل الممثل وإنما يفقد جدواه ويصبح شيء هلامياً بلا شكل أو معنى، الأمر الذي يعود ليؤكد ضرورة أن يكون عمل الممثل جسدياً قائماً على شكل محدد يمكن ببناء دلالات ذات معنى ورموز. (40)

إن ممثل (المائم) ما هو إلا علامة من علامة العرض المسرحي وهذه العلامة تحمل (دلالة رمزية) وتسمى (الإيماءة) التي تكون فيها العلامة بين الدال والمدلول والعرض المسرحي بمفهومه الواسع هو عرض رمزي في جملته ولهذه العلامات (41).

يرى الباحث أن الممثل في عروض (المائم) ما هو إلا حامل لمجموعة من العلامات والرموز والدلالات التي يقوم ببثها بالأداء الجسدي للمتلقى بمشاهد مرئية، بحيث يتحول جسد الممثل إلى جسد راء ومرئي، يحمل عديد من الرموز والمعاني المشفرة عبر منظومة العرض المسرحي التي يؤسس لها عبر ذلك الأداء، بحيث تصل إلى المتلقي بصورة مبنوثة تجسد شفرات الأداء الرمزي للجسد عبر (المائم).

إن الأداء الجسدي هو وسيلة إدراك لا يستطيع التعبير عنها، فهي أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل في الأداء المنطوق، فالرموز الأدائية هي أداة تعبيرية غير لسانية كما هو الأداء المنطوق، ويمكن استخدام الأداء الرمزي عبر الجسد بالإدراك بما تحمله من معاني ودلالات، إن الرمز أداة فنية يلجأ إليها الفنان لحمل المتلقي على مشاركته الوجدانية، فهو فن التعبير بالأداء عن التعبير والعواطف وإعادة خلقها في ذهن المتلقي. (42)

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

- 1- يمتلك الرمز أبعاداً فنية أكثر تأثيراً من الواقعية التي تتميز بالجهوزية والتسطيح.
- 2- يرتبط الرمز بالجوانب الروحية وهو ينشد العالم العلوي النوراني ويعتمد الخيال منطلقاً لتأسيس وجوده.
- 3- يتجاوز الترميز الواقع إلى ما وراء الحقيقية، لأن من خصائص الترميز أن يشير إلى الحقيقة بعيداً عن الدقة والوضوح والصراحة.
- 4- تمتاز دلالات الترميز في مسرح الماييم بالعممة وعدم التصريح الواضح مما يؤدي إلى حضور التأويل الحدسي العالي.
- 5- هناك ثنائية في عروض الماييم تقوم على أساس مرسل (ممثّل) ومتلقي مؤول يعمل على فك الشفرات وفق أسس تواصلية.
- 6- الروايم في عروض الماييم تكون غير ذات دلالة واضحة ومحددة بل تكون خاضعة لعملية الإدراك الحسي.
- 7- ممثّل الماييم هو المحرك للمنظومة الرمزية للعرض، وهو رابط بين الدال والمدلول وعروض الماييم هي عروض رمزية برمتها.
- 10- يشكل الرمز أداة فنية جسدية تحمل المتلقي على المشاركة الوجدانية والتشاركية في عرض الماييم.
- 11- إن مظهر نشاط الترميز هو الخيال الفني وهذا الخيال محكوم بالعقل والاحساس.
- 12- يتميز الأداء الجسدي للممثلة في عروض الماييم بعدم التمايز بين النفس والجسد بل هما منظومة واحدة في اشتغال الترميز الإيمائي لذلك الجسد.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من (إثني عشر) عرضاً مسرحياً التي قدمت في المدة الزمنية من (2010-2015).

جدول بمجتمع البحث

ت	أسم العرض المسرحي	اسم المخرج والمؤلف	السنة	مكان العرض
1	الطريق	منعم سعيد... منعم سعيد	2007	الديوانية، قاعة الحرية
2	شواطئ الجنوح	منعم سعيد... قاسم محمد	2010	الديوانية، قاعة الحرية
3	القلق	منعم سعيد... منعم سعيد	2011	الديوانية، قاعة الحرية
4	لاصقو إعلانات	أحمد محمد عبد الأمير	2010	بغداد
5	السينما تحت اقدام شابلي	أحمد محمد عبد الأمير	2010	بابل
6	كرستال	أحمد محمد عبد الأمير وعلي شناوة	2012	بابل، المسرح الكبير
7	حلم بغداد	أنس عبد الصمد	2012	بغداد المسرح الوطني
8	أبو غريب	أنس عبد الصمد	2013	بغداد، الوطني
9	توبيخ	أنس عبد الصمد	2014	بغداد الوطني

ملحق (1)

ملحق (2)

ت	أسم العرض المسرحي	أسم المخرج	السنة	مكان العرض
1	مسرحية شواطئ الجنوح	منعم سعيد	2010	الديوانية، قاعة الحرية
2	توبيخ	أنس عبد الصمد	2013	بغداد، الوطني
3	كرستال	أحمد محمد عبد الأمير	2014	بابل

قام الباحث باختيار عينة قصدية تكونت من ثلاثة عروض من مجتمع البحث الأصلي وقد تم اختيارها

بشكل قصدي على وفق ما حدد الباحث بما يأتي:

- 1- تحقيقها لهدف الدراسة عبر الترميز الجسدي في الأداء.
 - 2- التنوع في موضوع العروض.
 - 3- مشاهدة الباحث للعروض عبر قرص (cd) مدمج.
 - 4- تمثيل مجتمع البحث.
 - 5- يمكن إعمام نتائجها.
- ث: انتهج الباحث المنهج (الوصفي) التحليلي في تحليل عيناته وذلك لمتطلبات البحث الإجرائية.

أداة البحث: تم تصميم أداة البحث باعتماد الباحث على مؤشرات الإطار النظري
تحليل العينة:

النموذج الأولي: مسرحية (شواطئ الجنوح). تأليف: قاسم محمد. إخراج: منعم سعيد.*

اتسم العرض المسرحي شواطئ الجنوح للمخرج (منعم سعيد) الذي عرض في فضاء خارجي ليلا في الساحة الخلفية لقصر الثقافة والفنون بمدينة الديوانية 2010 بالترميز العالي عبر تناوله نص لـ (قاسم محمد) وإحالة هذا النص الذي اعتمد الكلمة المنطوقة ليشكل لغة أخرى هي الإيماءة والحركة والأداء الجسدي (المائم) متخذاً من أداء الممثل عنصراً أساسياً في العرض.

تعد آلية اشتغال المخرج (منعم سعيد) في عروض المائم ذات صفات رمزية، كونه يخاطب العقل الإنساني بما تبتثه الصور المرئية التي يشكلها الجسد، من رموز وعلامات تحمل دلالات متعددة، فهو يتخذ من الجانب البصري العنصر الأساس في اشتغاله.

مسرحية شواطئ الجنوح عبارة عن صورة لواقع مغلفة بأحلام (سعيد) وخياله وإدراكه هو وممثلوه الذين يشكلون صوراً وتخيلاً تلك الأحلام بأدائهم الجسدي، منذ اللحظة الأولى ومع خروج الممثلين في أدائهم الجسدي العاري من داخل الطين يبدأ (سعيد) رحلته التي تشكلها الدلالات المتعددة، حيث الإنسان وارتباطه في الأرض، أجساد ممثلي (سعيد) التي تنهض من وسط الطين وكأنها ترمز لولادة جديدة، إنهم عراة لا يرتدون إلا ما يستر العورة في محاولة للترميز لعملية الخلق، ستة أجساد تتحرك باتجاهات مختلفة وإيماءات مختلفة أيضاً، كل إيماءة لها إحياءاتها الرمزية التي تشكل صوراً جمالية مختلفة باختلاف تلك الإيماءات، فمنهم ما يرمز بحركة ظهوره إلى صعوبة الخروج من وسط الطين، والآخر يتحرك بمعاناة شديدة يحاول بحركة اليدين والرأس الذي يرمز إلى الاختناق، وما إن يتم خروجهم بالكامل ويهم يبحثون في المكان على شيء لاستعادة بناء السفينة، يعثرون على حقائب فيها هي الأخرى صوراً لرموز فنية ورموز ثقافية منها صورة للشاعر (الجواهري) مثلاً أو أخرى (البنهوفن) في إشارة من مخرج العرض إلى إحياء الثقافة التي أخذت تتراجع وتتحصر بسبب إقصائها من الساحة، ومع ظهور هذه الرموز بالصور تأخذ حركة الممثل بالتعبير عن دلالات ومعانٍ في انتمائه لرموزه الثقافية التي أخرجت من تلك الحقائب، حتى الحقيقة لها دلالاتها بوصفها تمثل رحلات ومحطات عمر الإنسان وسط ما يمر به من صعوبات نالت من آدميته.

على جانبي المكان هناك ممثلين اثنين لم تصدر منهم أي حركة، وهم في نصف جسد ظاهر، ما إن يدخل (سعيد) وفي محاولة منه بأدائه الذي يرمز إلى وجود نحات وهو يكمل نحت النصفين الباقيين لتكتملة هذا الجسد، ولعملية التأويل هنا حضورها الفاعل في إحالة اشتغال جسد الممثل النصف مع النصف الآخر الذي يقوم بنحته (سعيد) وهي ذات أبعاد رمزية عالية تتجسد في وجود الإنسان الذي تحول إلى إنسان سلبي خانع صامت لا يحرك ساكناً، وهنا تكمن رمزية أدائه في الحاجة ليس فقط لترميم المكان والسفينة بل الحاجة إلى ترميم الإنسان وبنائه هو الآخر، بوصفه يتحمل الجزء الأكبر من هذا الخراب الذي حل، ومع ما يقوم به (سعيد) من بناء تعمل الأجساد

الأخرى لممثليه في عملية حمل جزء من حطام السفينة لرفع شراعها وبالأداء الجسدي الذي يرمز هو الآخر إلى التكتاف والوحدة في بناء هذه السفينة التي تحمل في دلالاتها البيت العراقي الذي مر بحطام كبير .

كلما اقترب الممثلون بأدائهم الصامت من عملية اكتمال رفع شراع السفينة في محاولات متعددة لكنهم لم يكن باستطاعتهم ذلك، يظهر ذلك بمعاناتهم الجسدية الواضحة في الأداء وهي ترمز إلى الخيبة وعدم المقدرة على الوصول إلى هدفهم، إن الأداء الجسدي في الصورة الأولى للعرض يحمل رموزا ومعاني كثيرة لها دلالاتها المتعددة بمنظومة العرض، لتشكل معاني ورموزا تمثلت في حركة الممثلين وانتشارهم وسط المكان، وعملت رمزية الأداء الجسدي للممثل وفق إدراك الممثل بالمكان أولا وبما يقوم به من أفعال حركية، ساعدته الموسيقى في أن يصف تلك المعاناة بصور متعددة، ليشكل هو الآخر علامة أخرى من علامات العرض .

يولد اشتغال جسد الممثل مع الطين لدى المتلقي تأويلا دلاليا بارتباط الإنسان ارتباطا وثيقا بالأرض وانتمائه لها، فقد مرت سفينة (سعيد) بمراحل أدائية مختلفة حملت في طياتها بعدا دلاليا وجماليًا عبر انفعالات الأداء الجسدي، وهو يرمز للخوف من المكان في لحظة خروجه الأولى وما يصاحبه من انكسار، وفرحه الذي لا يستمر من ناحية أخرى، بسبب قوى الشر التي تمثلت بممثلين إثنين يدخلون المكان كلما اكتمل بناء السفينة يحل الخراب عند دخولهم، فقد اعتمد (سعيد) بدخول هذين الممثلين بالترميز إلى السلطة باعتماده أداء جسد الممثل الأول الذي كان يمثل الحاكم وأداء جسد تابعه الممثل الثاني الذي عبر أدائه الجسدي يمثل المتسلقين وما سحي الأكتاف عبر حركات وإيماءات بهلوانية يقوم بها الممثل الثاني عند دخول الممثل الذي يرمز إلى السلطة، بمصاحبة صوت (البوم) الذي يدخل معهم إلى المكان الذي ربطه (سعيد) أعلى الفضاء ليندخلك ناعق مع دخول هذين الممثلين، وهنا دلالة عالية في عملية الترميز التي يؤديها الممثلين بالجسد بمصاحبة صوت (البوم) الذي يمثل التشاؤم والشر، إن أداء هذين الممثلين كان مختلفا تماما عن أداء المجموعة التي تحاول البناء وتأهيل السفينة وإعادتها إلى وضعها السابق، فقد كانت للإيماءة والحركة التي يقومان بها دلالاتها التي تشكل معاني ورموز السلطة بالإيحاءات الجسدية التي تمثل وجودهم وهما يحملان صفة الشر، وحتى تعابير وجوههم كانت تدل على أنهم رمز الخراب الذي يتصدر هذا المكان .

لقد اعتمد (سعيد) في تصديره الأفعال والحركات والإيماءات التي يقوم بها الممثل إلى شفرات تكاد تكون مقصودة لمحاكات الواقع بطريقة غير مباشرة، اعتمدت الإيحاء والترميز، وكان الممثل هو الآخر يعمل وفق منظومة عرض، وهو يدرك ما يقوم به من أفعال، إذ رافق ذلك الإدراك الحس العالي الذي يقود الممثل للأداء، وبإحساس الممثل وانتمائه وإيمانه بقضيته شكل العرض تحولات عديدة في الأداء، باعتماد الجسد باثنا ومرسلا وهو يعكس انفعالاته التي اتسمت بالرمزية العالية في بناء العرض .

كان للحقيقية وارتباطها هي الأخرى بجسد الممثل بالأداء بعد دلالي عال في تمثل الحقيقة بوصفه دالا، لكن مدلولاتها تأخذ بعدا عميقا في التأويل، لاسيما أن حركة الممثل واشتغاله الجسدي كان يشكل مدلولات مختلفة فتارة هي حقبة زمنية وتارة هي الترحال نفسه في محطات الزمن المختلفة وأخرى هي الهجرة للخروج من مأزق الحياة في إشارة رمزية من (سعيد) ليبحر في العالم الذاتي الذي هو جزء من الواقع، باستخدامه الخيال وابتعاده

عن المباشرة في الطرح، بالترميز العالي الذي تحمله أجساد ممثليه وهم في أداء متغير من لحظة إلى أخرى، ليشكل هاجساً في البحث عن مدلولات تلك الأفعال وما يكمن خلفها من رموز ومعاني يطرحها الأداء الجسدي، فقد كان الممثل هو المحرك الأول لمنظومة العرض عبر اعتماده أدائه الجسدي واشتغاله طيلة مدة العرض، ليؤسس إلى خطاب آخر متخذاً من الجسد لغة أخرى تحمل معاني ورموز متعددة لها دلالاتها، وهذا ما ينطبق مع المؤشر (ممثل الماييم هو المحرك للمنظومة الرمزية للعرض، وهو رابط بين الدال والمدلول وعروض الماييم هي عروض رمزية برمتها).

ولا يقتصر العرض في دلالاته على الترميز في الأداء فقط، فقد كانت النار المشتعلة طيلة العرض على جانبي المكان لها دلالاتها أيضاً في تشكل الصورة الحية التي كانت تكمل معاني ورموز الحركة التي يقوم بها الممثل، فهو يطفئها في أدائه، لكن هناك من يشعلها من جهة أخرى.

إن منظومة العرض المسرحي (شواطئ الجنوح) التي اتخذت أداء الممثل الجسدي أساس في عملية الترميز، كانت تحمل دلالات ومعاني كثيرة، فكان التعبير الأدائي بجسد الظلم والاضطهاد، ورفضه لذلك الظلم عبر إحياءات يوحي بها الممثل بإحساسه، فهو يسخر ذلك الإحساس الذي يملكه مع إدراكه الحسي، ليعبر بالجسد بطريقة الترميز عن تلك الانفعالات المتعددة التي تشكل جواً للمتلقي فيه نوع من الغموض والغربة والتساؤل حول ما يرمز له الأداء، مما جعل المتلقي في وضع التأويل والتفسير والتحليل لكل إيماة وكل تفصيل لتلك الإيماة يصدر من أداء الممثل، ويقوم بإحالتها إلى مناطق رغم أنها من الواقع ألا أنها في حالة غموض لا تعتمد على الوضوح في الطرح وإنما تعتمد التشفير.

إن استخدام الرمز والعلامة في عملية تجسيد الحركة لدى الممثل وعبر الأداء جعلت منه معتمداً على الجانب الخيالي، فكان الممثل يتعامل في أدائه ليس فقط على الحركة والتشكيل الصوري، بل راح يتعامل مع الخيال في توصيل الصورة التي كانت الركن الأكثر أهمية في عملية الاشتغال، والتي حفزت الممثل على استخدام إدراكه الحسي وهو يجسد الحركات والإيماة وهذا ما ينطبق مع المؤشر (الروامز في عروض الماييم تكون غير ذات دلالة واضحة ومحددة بل تكون خاضعة لعملية الإدراك الحسي).

وبهذا يكون الترميز والعلامة هما الوسيلة التي اعتمد عليها (سعيد) في تشكيل صور العرض الدلالية والبصرية التي تحمل مضامين فكرية، عبر اعتماده جسد الممثل بوصفها أداة للتوصيل، بترحيل الجسد إلى عوالم ميتافيزيقية يشكل عبرها عرضه المسرحي (شواطئ الجنوح).

النموذج الثاني:

مسرحية توبيخ:

تأليف وإخراج: أنس عبد الصمد المسرح الوطني:

الجو العام للعرض ممثل جالس يحمل بيده كامرة (فورية) قديمة وثلاث شخصيات أخرى تحمل مجموعة من السجلات أو الفايل بوكس، لكل شخصية بقعة ضوئية محددة بها، وهناك جهاز استنساخ وضع على يسار المسرح

وتقابلها حاوية نفايات، ومجموعة أجساد ممثلين يصل عددهم إلى عشرين ممثلاً، هناك صمت طويل هيمن على المكان لا أحد يتحرك من الممثلين الكل في حالة سكون، صوت ذباب ينهش بالمكان، صور الذباب وهو يقوم بعملية التناسل على جانبي الجمهور (حائط الصالة الأيمن والأيسر) الكل صامت حتى اشتغال الصورة وهي توضح عملية التناسل بين الذبابيتين عبر شاشة الداتاشو، دخول الممثل (أنس عبد الصمد) شبه عارٍ يتخصص المكان، وهو يتحرك عبر حركات جسدية على صوت الذباب الذي بدأ ينهش جسده، هناك إحياء لترميز قضية مهمة هي عملية الخلاص من هذا العبء الذي أخذ يأكل الأجساد فهو رفض الوجود الواقع المرير أخذ يهيمن سلباً هو الآخر، كرسي هيمن على المكان في أعلى المسرح، الممثلون الأربعة الجميع يرتدي ملابسهم وبينهم امرأة ترتدي حجاباً وتتشح بالسواد، يرتدي (أنس) ملابس بحركة جسدية معبرة، يقابل ارتدائه لملابسه فعل الممثلة التي تبدأ بخلع ملابسها، ومن بداية العرض يبدأ الترميز الجسدي للممثلين في تعرية الوضع السائد وهي محاولة منهم للكشف عن سليات الواقع، تطرح أجسادهم بطريقة مشفرة تعتمد الرمزية العالية في الحركة والأداء، حتى بقية تقنيات العرض ترمز إلى دلالات تساند الفعل الحركي للممثل في عملية الترميز، وجود جهاز الاستنساخ الذي يرمز إلى ديمومة التكاثر الذي ارتبط مع تلاحق الذباب، والفايل بوكس المحمول هو الآخر يحمل سيرة الإنسان الذاتية.

ومع تكرار الحركة والهروب الذي يعاني منه الجميع يتحول المشهد إلى منطقة أخرى يأخذ المتلقي إليها (أنس) وهي تلاصق جسد الممثل مع جسد الممثلة، وعبر الإحياء الجسدي اللذان يقومان بأدائه وهما يرمزان عبر أدائهم إلى عملية جنسية متكاملة اعتمدت التشفير والربط إشارة إلى التكاثر الذي أعطاه المخرج منذ بدء العرض متمثلاً بتلاحق الذباب، وهنا لابد من تأكيد اشتغال أداء الممثلين الملتصقين بجسد واحد ضمن منظومة الترميز والإحياء إلى المتلقي بعملية جنسية أخذت تنصدر عبر مجموعة الاشتغالات الجسدية للممثلين.

حركة ترقب للممثلة وكأن هناك انتظاراً على يمين جهاز الاستنساخ، يدخل جسد الممثل وسط جهاز الاستنساخ، وهذا ترميز آخر بما قام به الممثل من حركة وسط جهاز استنساخ ليوصل أن البشر أيضاً في تكاثر مستمر وقضية التناسل أصبحت سريعة جداً، كون الموت الإنساني بحاجة إلى استمرارية تمثلت في الولادات الصادرة بجهاز الاستنساخ التي من شأنها أن تمثل كل ما مر به البلد من فوضى وإرهاب وموت يتكرر بنفس الطريقة ولا يستثنى أحداً لا شيخاً ولا طفلاً ولا امرأة ولا بنتاً إن أداء الممثل (أنس) مع الممثلة (سولاف) حمل لغة ترميز عالية ليوصل خطوطاً مهمة تحمل معاني ودلالات الواقع اليومي بلغة جسدية اعتمدت مهارات الممثل، ومع انطلاق استنساخ الممثل تنطلق حركة المجاميع وكأنها تخرج من جهاز الاستنساخ وهي ترحف بطريقة مكورة وكأن كل شخص منهم في رحم وبطريقة موحدة، ومقابل هذه الحركة هناك شخص يقف على حاوية ويرمي فيها (الفايل بوكس) وكأن الفايل بوكس يمثل البطاقة الشخصية التي انتهت صلاحيتها، اعتمدت مسرحية (توبيخ) العلامات التي يبعثها جسد الممثل لتصف لنا الواقع اليومي الذي يشكل هو الآخر انتكاسات كبيرة لوجود الإنسان وسط خراب مستديم، رمز جسد الممثل في هذه الانتقالات في كل تفصيله إلى تلك الأفكار التي أراد لها أن تظهر بلغة الجسد، وخيال الممثل هو الآخر ارتبط مع الأداء لجعل من الممثل واعياً لما يقوم به من أفعال

مرسلة أخذت تشكل إحياء للمتلقى بكل ما يدور داخل منظومة العرض، رغم أنها بالدرجة الأساس مجسدة بالأداء والحركة التي لم ينقطع (انس) في تجديدها بين الحين والآخر ليكشف عن عمق ما يدور من أحداث تطرح برمزية عالية.

ممثّل يزحف مع صوت رعد وبرق وهروب الممثلين البقية إلى منطقة أعلى المسرح، جسد الممثل غير واضح لأنه داخل كيس نابليون أبيض، وبأدائه وهو يرمز إلى أن هناك ولادة ستحصل، ما إن يتدحرج الكيس بين اليمين واليسار تتعالى تأوهات (انس) مع خروج الممثل من داخل ذلك الكيس وتراقها حركة انسلاخ من الممثلين كل ينسلخ بطريقته الخاصة، اعتمد أداء الممثلين في هذا المشهد اعتماداً كلياً على مجموعة من الإيماءات التي تحمل هي الأخرى دلالات كبيرة في تصدير الواقع الذي يأمل الخروج إليه، حيث اشتغالهم الجسدي مجتمعين ومنفردين بشكل ترميزي يوضح وبطريقة مشفرة اشتغالات أجسادهم تجاه فعل حركي يولد دلالات ومعاني كثيرة ترتبط هذه المعاني والدلالات والرموز بالومضة الأولى لتلاقي الذباب وهو يصف الطريقة الجنسية التي يؤسس لها من أول دقيقة للعرض بأنها لا تختلف عن الاتصال الجنسي الحيواني.

لقد انصف العرض المسرحي (توبيخ) بالغموض بعض الأحيان، حيث الإيماءات المتعددة التي يؤديها الممثلون وتكرارها الذي أخذ حيزاً كبيراً من وقت العرض، باعتماده لغة الترميز العالية، والأداء المميز لممثلته في تناول موضوع التوبيخ وكأنه حتى في عنوان العرض يرمز في دلالته تحمل هي الأخرى معنى الوجود الإنساني من عدم وجوده، واصفاً ذلك الوجود عبر جسد ممثليه.

لم يقتصر ما قدمه (انس) على جسد الممثلة بوصفه لغة ترميز، بل استطاع أن يجعل من كل عناصر العرض المسرحي تعمل لخدمة اللغة المنبثقة بالإيماء والحركة التي جسدها الفعل طيلة العرض، فكان للمايم الصوتي دوره في ترابط المعاني والعلامات التي يقوم بها جسد الممثل، كذلك الموسيقى والإضاءة التي شكلت هي الأخرى بصمة ليكون العرض بهذا المستوى من الترميز، أما الزي المسرحي قد يكون عري الممثلين خدم اشتغال المخرج في تجسيد ذلك الترميز الذي أراد به أن تكون أغلب شخصياته في دلالاته تتصف بالولادة الآنية، أثناء حركتها على خشبة المسرح لتؤكد وجودها عبر تلك الأفعال، إن شخصيات (انس) التي شكلت لها حضور في العرض المسرحي وهي أكثر من (خمسة وعشرين) شخصية استطاعت أن تؤكد بأدائها المختلف عن بعضها استطاعت أن تكون أداة فنية للمخرج في توظيفها بشكل مناسب وهي تشكل في أدائها الذي انصف بالترميزية دلالات ومعاني كبيرة استطاعت أن تجذب المتلقي ليكون له دوره الفاعل للمشاركة في تحليل رمزية العرض ومتابعة أحداثه، وهذا ما يتطابق مع المؤشر (عشرة) يشكل الرمز أداة فنية جسدية تحمل المتلقي على المشاركة الوجدانية والتشاركية في عروض المايم.

النموذج الثالث:

مسرحية كرسنال.. إخراج أحمد محمد عبد الأمير

يأخذ العرض المسرحي كرسنال شكل (الكيروكراف) المصاحب لأداء الماييم الذي اعتمده المخرج متخذاً من العرض مكانين: الأول: خشبة المسرح والأداء الجسدي الذي يظهر للمتفرج، والثاني: الصورة الجسدية الثانية بـ(الداتاشو) التي تكمل الأداء الأول، أي إن هناك منطقي اشتغال للعرض بشكلان الصورة النهائية للمتفرج معا، العرض من عدة لوحات، في اللوحة الأولى التي يظهر بها المخرج الممثل للعرض (أحمد عبد الأمير) وهو يؤدي أداء جسدي حامل للعرض يوصل بالحركة والإيماء إنه يتعبد في جو طقسي عالي ويرمز عبر ذلك الطقس إلى يوميات الإنسان العراقي التي شكلت عباً ثقيلاً عليه كل ذلك يتجسد عبر ذلك الأداء الذي يوحي إلى طقس ساحر، طقس لا يشبه الطقوس الواقعية، معتمدا الإيماء والحركة وهو يخاطب السماء التي تمثلت عبر بقعة ضوئية دائرية لها دلالاتها المتعددة في العرض.

أما اللوحة الثانية للعرض تتجسد بأداء إيمائي صامت عبر ممثلين إثنين يحمل هذا الأداء معاني البحث والخلاص التي ينطلق منها الممثل بترميزه الجسدي وهو يبحث عبر هذه البقعة الدائرية التي تحولت إلى كرة أرضية، وهنا يعمل الفعل التأويلي للمتلقى بالهجرة وما آلت إليه في البحث عن مكان آخر للفرد العراقي الذي نال منه اليومي المتكرر والقتل والاحباط الذي يرافق الوجود الإنساني، كل هذه الأفعال تمثلت بأداء الممثلين الذي اخذ الشكل الإيمائي في قضية البحث للخلاص، إن عملية البحث حول الكرة الأرضية تحيل المتلقى إلى مساحات تأويلية متعددة، فالهجرة ليست فقط للغرب أو إلى مكان بعيد، الهجرة باتت مرافقة في نفس البلد وما يحصل فيه من متناقضات على مستوى الوضع، كل هذه الاشتغال التأويلي للعرض وصل إلى المتلقى بما قام به الممثلون من أداء يحمله جسد الممثل وهو يشكل علامات متعددة، في تشكيل حركي رافض للواقع، باختلاط الجسد مع الحقيقة وظهور أكثر من ممثل وهو يحمل نفس الحقيقة التي تعامل معها جسد الممثل الأول بإيحاءات ترميزية عالية.

لقد اتخذ الأداء الجسدي للممثلين بالحركة والإيماء في أدائه أبعاداً رمزية ولغة رمزية جسدت صوراً متعددة، باعتماد المخرج لغة الجسد رمزا بديلاً عن الكلمة المنطوقة، وهو يحرك المشاعر بوجدانية الأداء للممثلين التي جعلت من الجسد روحاً ناطقة معبرة عن اليأس الذي حل بها، رغم أنها عملت وفق منظومة أدائية مشفرة، لكن أبعادها الرمزية كانت تتشكل مع كل صورة كل تفصيله.

واللوحة الثالثة التي شكلت بأداء الممثل الذي يوضح به عملية الانكسار والخوف من القادم الذي أخذ على عاتقه حمل الفوضى والألم في كل تفاصيله ليكون هو المهيمن هو الذي يتحكم بصير الكون، عبر اشتغال أكثر من أربعة ممثلين في العرض بـ(الداتاشو) ليكون لهم ارتباط مع ما يقوم به الممثل الذي يعمل في مقدمة المسرح، وكان لخيال الظل دور في رسم العلامة والدلالة التي كان يعمل وفقها الممثل فعملية انشطار الجسد الواحد إلى أكثر من جسد كان واضحاً على كل الشخصيات عبر اللغة الرقمية التي انتجها العرض بمنظور جمالي، يكاد يهيمن بالأداء الجسد على صورة من الواقع المعيش، فهناك من يرقص من الممثلين حامل الطبل وهناك من يلطم وهناك من يبحث عن شيء وهناك من يركض ويريد أن يلحق بشيء كل هذه الحركات الجسدية لها دلالاتها التي

تحمل ترميزاً لكل حالة من حالات الممثلين وهي تؤشر أو توضح هذه الفوضى التي عمت المكان، عودة من جديد للبحث من قبل الممثل إلى عملية البحث عن خلاص عبر عودة الكرة الأرضية التي شكلتها البقعة الضوئية. أما اللوحة الأخيرة للعرض التي أعلنت عن موت الممثل وهو يستعرض ذاكرة تحولت بـ(الداتاشو) في شريط سينمائي لأقل من دقيقة ليمتزج أدائه الجسدي مع الشريط السينمائي وهو يبحث ويركض بالشوارع والأزقة التي حملها في ذاكرته ليشكل بالصورة المشهدية التي صنعها المخرج ليكون الممثل جزءاً من هذا الشريط، الشريط الفلمي الذي يتحدث عن واقع يومي متكرر لا مفر منه يحمل كل ما مر به الإنسان العراقي من حيف، لينتهي إلى الإعلان عن الموت الذي تمثل بأيادٍ أخذت تمنع الممثل الآخر بـ(الداتاشو) من الصراخ وهو يبحث عن الخلاص، لكن دون جدوى، لينتهي المشهد الأخير وكأن المتلقي كان في حلم أو كابوس بصورة مجموعة أطفال تتدفق على نار وهي تبحث عن فسحة أمل عسى أن تكون قريبة وهم امتداد إلى مستقبل آخر.

إن اللغة الجسدية التي امتلكها العرض اعتمدت على جسد الممثل كونه الباث لتلك الأفعال التي تحمل في طياته لغة رمزية عالية، لتشكل لغة إرسالية تحمل دلالات رمزية في الكشف عن كل ما تقوم بأدائه، وهي تؤكد حضور الممثل الحامل لتلك الشفرات عبر الجسد تطابق الأداء بما تريد أن تقول النفس الإنسانية بأداء جسدي حاملاً مخيلة تساعد الممثل في ترميز حركاته وإيماءاته التي هي أدواته التي يبحر بها بمدرسته الفكرية والجسدية، ليؤكد أن لغة الجسد هي لغة تضاهي ملايين الكلمات المنطوقة باشتغالها في إرسال الأفعال الرمزية.

الفصل الرابع

النتائج:

- 1- يعد الجسد أحد أهم آليات الترميز الجسدي لإنتاج الرموز الأدائية بوصفه الوسيلة الإجرائية الأكثر حضوراً وتجسيدا واقناعاً وتوصيلاً للفعل المسرحي.
- 2- أنتج الجسد وبعبء الماييم على الترميز الأدائي حالات الوجود الإنساني ودلالات الترميز الجسدي أساساً في اشتغالها.
- 3- قصدية (الترميز الجسدي) في عروض الماييم وذلك عبر إدراك فاعلية الجسد التي يعتمد عليها العرض المسرحي.
- 4- استند الترميز الجسدي الأدائي على الأداء الجسدي للممثل في أن يشكل منظومة عرض متكاملة لإيصال الشفرات والرموز التي يقوم بأدائها بعملية الترميز.
- 1- اقتراب الترميز الجسدي الأدائي للممثل من الواقع أفرز بعداً جمالياً بعكسه وترجمته الحدث اليومي الواقعي وتفعيل التواصل المادي والوجداني والذهني مع المتلقي.
- 6- شكل (الترميز الجسدي) للممثل في عروض الماييم لغته الخاصة فهو في حالة تحول دائم مع كل تفصيله من تفاصيل العرض.

- 7- يتيح الترميز الجسدي للممثل الانفلات والخلص من القانون الثابت من الأداءات وصولاً إلى أداء جسدي حامل لكل الرموز الجمالية والفنية الخارجية عن القوالب الجاهزة والنمطية.
- 8- امتلاك الترميز الجسدي بعداً فنياً له خصوصيته في عروض الماييم.
- 9- تركز الترميز الجسدي ودلالاته على باقي تقنيات العرض المسرحي لمنح الجسد فسحة للأداء والتميز وجمالياته.
- 10- ارتباط الترميز الجسدي بالجانب الروحي للممثل في عروض الماييم.
- 11- ممثل الماييم هو المحرك الرئيس لمنظومة العرض التي اعتمدت الترميز.
- 12- اعتمد الترميز الجسدي على الخيال الذي يمتلكه الممثل في حركته الجسدية في كل تفاصيلها.

الاستنتاجات:

- 1- هيمنة الأداء البصري الذي يعتمد الممثل في عروض الماييم.
- 2- يدعو الترميز الجسدي إلى الابتعاد عن الوضوح في أغلب عروض الماييم.
- 3- غياب النمط الأدائي الذي يتخذه الترميز في عروض الماييم.
- 4- الأداء الجسدي هو الباث والمرسل لكل حركة أو أداء يقوم به لتجسيد عملية الترميز.
- 5- الشفرة والصورة هما أساساً مهما في عملية الترميز الجسدي.
- 6- لا تتوقف عملية الترميز على فاعلية الجسد فقط بل تشترك معها عناصر العرض الأخرى من موسيقى وإضاءة وهي المكمل لأداء الممثل في عروض الماييم.
- 7- يعد الجسد هو الفاعل اجتماعياً في عملية الترميز وكل ما يقوم به الإنسان من حركات فهي تحمل في طياتها رموزاً لها دلالاتها ومعانيها.
- 8- يشكل الصمت لغة أخرى تحمل معاني ورموز ودلالات في عروض الماييم.

التوصيات:

- 1- الاهتمام بالتقنيات العالية والحديثة التي تدعم عملية الترميز في عروض الماييم.
- 2- ضرورة اعتماد الترميز كونه لغة بصرية تعمل على رسم تشكيلات بصرية عبر جسد الممثل في عروض الماييم.

الهوامش

- (¹) محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح (بيروت، دار العلم، 1981) ص 209.
- (²) جبران مسعود، رائد الطلاب، (بيروت، دار العلم للملايين، 1967) ص 429.
- (³) أميل يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب (بيروت، دار العلم للملايين، 1978) ص 635.
- (⁴) علي بن محمد الشريف الجرجاني، التعريفات (بيروت، مكتبة لبنان، 1961) ص 104.

- (⁵) إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي (القاهرة، البيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1979) ص 37.
- (⁶) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، (دار الكتاب اللبناني، ج2، دون تاريخ)، ص 620.
- (⁷) جميل صليبا، المصدر السابق نفسه، 621.
- (⁸) جون ماكوين، الترميز، تر: عبد الواحد لؤلؤه، (بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي، 1990)، ص 87.
- (⁹) غزلان هاشمي، تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، العراق، دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع، دون تاريخ)، ص 129.
- (¹⁰) فردريك هيكل، فكرة الجمال، تر: جورج طرايش، (بيروت، دار الطليعة، 1974)، ص 82.
- (¹¹) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، (دار الكتاب اللبناني، ج2، دون تاريخ)، ص 620.
- (¹²) ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، (بيروت، دار العلم، 2006)، ص 87.
- (¹³) أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، (دار الشؤون الثقافية العامة افاق عربية بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، دون تاريخ)، ص 8.
- (¹⁴) ينظر، نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة (وزارة الثقافة والاعلام في الشارقة، مكتبة المسرح منشورات مركز الشارقة، 2001، ص 19.
- (¹⁵) ينظر، جبرا إبراهيم جبرا، الرمز والأسطورة، (بيروت، دراسات نقدية، المرحلة الثامنة، منشورات المكتبة العصرية، 1967)، ص 58.
- (¹⁶) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، (القاهرة، مكتبة مصر، 1988)، ص 234.
- كاسيرر: فيلسوف الماني ولد ارنست كاسيرر في برسلاو بالمانيا 1874 التحق بجامعة برلين في الثامنة عشر من عمره اتجه إلى دراسة الفلسفة والأدب وقد تأثر باساتذه الفلسفة هما (هرمان كوهين، وجورج زمل) استطاع الحصول على درجة الدكتوراه من جامعة ماربورج برسالة ناقش فيها نظرية المعرفة عند ديكارت ألف ثلاثة مجلدات أطلق عليها (فلسفة الأشكال الرمزية) هي التي عملت على وضع اسمه جنب برغسون وكرونتشه وديوي.
- (¹⁷) المصدر السابق نفسه، ص 237.
- (¹⁸) ينظر، زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سبق ذكره، ص 244.
- (¹⁹) ينظر، علي شناوة آل وادي، رحاب خضير عبادي، أستطيقا المهمش في فن ما بعد الحداثة، ط1، (عمان، دار صفا للنشر والتوزيع، مؤسسة الصادق، 2011)، ص 107.
- (²⁰) الفن التقليد والتجديد في الثقافة، الزواوي بغور.
- www-aljabed.net-n82-o2azoui.(1).htm
- (²¹) التقليد والتجديد في الفن والثقافة، الزواوي بغور، مصدر سبق ذكره
- (²²) ينظر، زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص 345.
- (²³) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن، مصدر سابق، ص 248.

- (²⁴) المصدر السابق نفسه، 263.
- (²⁵) محي الدين عيدان، ماهية الفن عند سوزان لانجر، مقال منشور، الحوار المتمدن، 1/9/2011.
- (²⁶) الرمزية بين المعرفة والجمال الفني، جريدة الجماهير، تصدر عن مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر، سوريا، حلب، العدد (140224)، الاثنين، 18/5/2015.
- (²⁷) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق، 269.
- (²⁸) مارفن شبارد لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، تر: سامي صلاح (المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002) ص 71.
- (²⁹) ينظر، المصدر السابق نفسه، ص 175.
- (³⁰) توماس ليبهارت، فن الماييم والباينتومايم، تر: بيومي قنديل، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005)، ص 9.
- (³¹) ينظر، احمد محمد عبد الامير، الدلالات المعرفية والجمالية للإيماءة في التمثيل الصامت، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل، 2009، ص 178.
- (³²) ينظر، ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ط2، (لبنان، مكتبة ناشرون، 2006)، ص 231-232.
- (³³) باتريس بافيز، المعجم المسرحي، تر: ميشال ف. خطار (بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2015)، ص 489-490.
- (³⁴) ينظر، جيمز روز ايفنز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، (العراق، وزارة الثقافة، دار المأمون للترجمة والنشر، 2007)، ص 140.
- (³⁵) محمد بن رجب، فن المسرح بين الفلسفة واللغة الجسدية، (الأردن، مجلة الحياة الثقافية، 2012)، ص 13.
- (³⁶) ينظر، مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، (مصر، مطابع الاهرام التجارية، 2006)، ص 35.
- (³⁷) ايريك فيشر - لشتنه، جماليات الاداء، تر: مروة مهدي، ط1، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2012)، ص 143.
- (³⁸) مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، مصدر سبق ذكره، ص 97.
- (*) جوتوسكي: هو مخرج بولندي 1933 صاحب مصطلح المسرح الفقير ليصف به أسلوب عمله القائم على الاقتصاد في الوسائل المسرحية بحيث يصبح عمل الممثل هو الاساس، وقد حاول (جروتوفسكي) تحقيق ذلك عمليا في المختبر المسرحي الذي أسس في البداية عام 1959 في مدينة أوبل ثم في عام 1965 في مدينة فوركلاف في بولونا، وقد تحول هذا المختبر في عام 1969 إلى مركز أبحاث حول اداء الممثل، ينظر: ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سبق ذكره، ص 443.
- (³⁹) ينظر: مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، مصدر سبق ذكره، ص 98.
- (⁴⁰) سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (القاهرة، مكتبة غريب، 1989) ص 156.

(⁴¹) ينظر: احمد محمد عبد الامير، الدلالات المعرفية والجمالية للإيماءة في التمثيل الصامت، مصدر سبق ذكره، ص124.

(⁴²) غانم صالح سلطان، الرمز في مسرح علي عقله عرسان، رسالة ماجستير غير منشورة، مقدمة إلى كلية التربية جامعة الموصل، 2004، ص8.

(*) منعم سعيد. منعم سعيد حسين، مخرج عراقي من مواليد مدينة الديوانية 1958 خريج معهد الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية عام 1979 مختص بالتمثيل الصامت هو المؤسس لجماعة الديوانية للتمثيل الصامت، قدم الكثير من الأعمال المسرحية الصامتة، منها متصل بلا كلمات، واسكتوا الضجيج رجاء، والقبعات، ولوحات صامتة، وابيض واسود، والنحات يراقب ساعته، العزف على أوتار الجسد، وثورة الزنج والطريق والقلق وموجز للحرب وشواطئ الجنوب، ومازال مستمرا في عطائه ويقدم للمسرح العراقي، عن جريدة الصباح، ذاكرة الجسد، الإعلام العراقي، العدد (45) السبت 2012/1/21 ملحق فنون.

CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

المصادر

- القرآن الكريم:-
- المعاجم:-
- 1- صليبيا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2 (القاهرة: دار الكتاب اللبناني، د.ت).
- 2- الباس، ماري و قصاب، حنان: المعجم المسرحي، (بيروت: دار العلم، 2006م).
- الكتب:-
- 3- إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، (القاهرة: مكتبة مصر، 1988م).
- 4- ايفنز، جيمز روز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: إنعام نجم جابر، (العراق: وزارة الثقافة: دار المأمون للترجمة والنشر، 2007م).
- 5- بافيز، باتريس: المعجم المسرحي، تر: ميشال ف. خطار (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2015م).
- 6- بن رجب، محمد: فن المسرح بين الفلسفة واللغة الجسدية، (الأردن: مجلة الحياة الثقافية، 2012 م).
- 7- بونتي، موريس مرلي: المرئي واللامرئي، تر: سعاد محمد خضر، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت).
- 8- بير، هنري: الأدب الرمزي، ط1، (بيروت: منشورات عويدات، 1981م).
- 9- جبرا، جبرا إبراهيم: الرمز والأسطورة، (بيروت، دراسات نقدية، المرحلة الثامنة، منشورات المكتبة العصرية، 1967م).
- 10- سرحان، سمير: تجارب جديدة في الفن المسرحي، (القاهرة: مكتبة غريب، 1989م).

- 11-صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة (الشارقة: وزارة الثقافة والاعلام في الشارقة، مكتبة المسرح منشورات مركز الشارقة، 2001م).
- 12-الكاشف، مدحت: اللغة الجسدية للممثل، (مصر، مطابع الاهرام التجارية، 2006م).
- 13-ال وادي، علي شناوة وعبادي، رحاب خضير: أستطبيقا المهمش في فن ما بعد الحداثة، ط1، (عمان، دار صفا للنشر والتوزيع، مؤسسة الصادق، 2011م).
- 14-لوشكي، مارفن شبارد: كل شيء عن التمثيل الصامت، تر: سامي صلاح (المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002 م).
- 15-ليبهارت، توماس: فن الماييم والباننومايم، تر: بيومي قنديل، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م).
- 16-ليتش، إريكا فيشر: جماليات الأداء، تر: مروة مهدي، ط1، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2012 م).
- 17-ماكوين، جون: الترميز، تر: عبد الواحد لؤلؤه، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي، 1990م).
- 18-مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، (بغداد، القاهرة: دار الشؤون الثقافية العامة افاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، د. ت).
- 19-هارت، توماس ليب: فن الماييم والباننومايم، تر: بيومي قنديل، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م).
- 20-هاشمي، غزلان: تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، (العراق: دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت).
- 21-هيكل، فردريك: فكرة الجمال، تر: جورج طرايبش، (بيروت: دار الطليعة، 1974م).
- الرسائل والاطاريح:
- 22-سلطان، غانم صالح: الرمز في مسرح علي عقله عرسان، رسالة ماجستير غير منشورة، مقدمة إلى كلية التربية جامعة الموصل، 2004م.
- 23- عبد الامير، احمد محمد: الدلالات المعرفية والجمالية للايماءة في التمثيل الصامت، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل، 2009م.
- المجلات والصحف:
- الرمزية بين المعرفة والجمال الفني، جريدة الجماهير، تصدر عن مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر، سوريا، حلب، العدد (140224)، الإثنين، 2015/5/18م.
- الانترنت:-
- 24-عيدان، محي الدين: ماهية الفن عند سوزان لانجر، مقال منشور، الحوار المتمدن، 2011 / 9/1 م.
- 25- [www-aljabed.net-n82-o2azouei\(1\).htm](http://www-aljabed.net-n82-o2azouei(1).htm).